

TEATER FIZIKAL TUNKU KUDIN: DARI ILHAM KE PENTAS ⁶⁵

*Mohd Effindi Samsuddin
Pusat Kebudayaan, Universiti Malaya.*

DIARI PENGARAH

"Menentang arus. Uji kekuatan jati diri seni yang ujud dalam diri, sejauh manakah kekuatan fikiran yang ada. Beranikah aku menyahut cabaran dalam dunia yang tidak pernah didiami, sesuatu yang baru; tak pernah dilihat dan dibuat oleh orang. Melawan arus? Mentafsir percaturan sistem kehidupan tradisional-moden-tradisional melalui garapan cara baru. Melawan arus memang mencabar, kerana menyuluh ditempat yang terang, tiada beza antara lampu suluhan dalam cahaya persekitaran. Tetapi semua itu hanyalah teori di kotak pemikiran aku yang masih belum memulakan sebarang tindakan."⁶⁶

Menjadi satu trauma, bagi seseorang pengkarya apabila berhadapan dengan ruang pembikinan hasil seni, tiada sebarang gambaran atau ilham yang ujud di mata hati atau mata seninya. *Tak* direnung, *takkan* dapat pembinaan dan pengembangan idea;

⁶⁵ Penulisan esei ini khusus membincangkan tentang perjalanan proses dan konsep kerja kreatif yang dilalui dalam kerja-kerja pengarah Teater Fizikal Tunku Kudin yang telah dipentaskan di Dewan Angsana, Akademi Pengajian Melayu pada tanggal 27 Ogos 2004 hingga 30 Ogos 2004⁶⁵; dan dipentaskan sekali lagi di Dewan Banquet, Bangunan Perak Darul Ridzuan, Ipoh pada 1 Julai 2005 hingga 3 Julai 2005.

⁶⁶ Penulis menggunakan petikan sendiri, bagi memudahkan permulaan proses yang terjadi dalam diri penulis, sebagai bahasa tersirat yang perlu difahami oleh pembaca sebagai perhubungan, pergerakan dan penghasilan buah fikiran.

bila *direnung tak* nampak apa-apa. Gelap.⁶⁷ Ramai rakan-rakan seniman dalam bidang seni persembahan yang mengatakan, "*bahawa tidak salah meniru dalam seni, kerana setiap penciptaan pasti ada peniruan.*" Petikan tadi mengurangkan sedikit tekanan dan membenarkan pengarah berharap-harap menjumpai sesuatu yang membina dan dapat dijadikan *bunga-bunga* (motif) dalam pembinaan buah fikiran. Hasil dari perbincangan yang dibuat dengan penerbit produksi, dicatat dan ditafsir cermat dalam kotak fikiran, biarpun masih kabur dengan apa yang dikehendaki dan disasarkan oleh penerbit. Konsep yang dibayangkan oleh penerbit yang juga seorang pelanggan bagi seseorang pengkarya, adalah selalunya berbentuk pandangan dari sudut yang besar (jauh), makro. Menjadi suatu tuntutan seseorang pengkarya untuk menyorot pandangan jauh itu, bertukar kepada pandangan dari jarak dekat dengan perincian yang tersusun mudah tanpa menukar halatuju sebenar penerbit.

Satu kaedah garispuandu atau piawai *biasa* yang perlu dilalui oleh setiap pengarah atau pengkarya dalam menyusun kraf-kraf ilham seninya satu persatu sehingga mencapai bentuk yang menampakkan turutan imejan (melalui deria mata hati/seni) hasil seni yang menuju matlamat –tidak hanya mencapai matlamat melalui keseluruhan idea ataupun konsep, tetapi, dapat membayangkan hasil visual di pentas. Iaitu melalui penyusunan setiap bentuk frasa, plot dan babak yang telah lengkap dengan halangan dan konflik cerita yang dikarang oleh penulis skrip. Ungkapan "*ke-biasa-an*" sebenarnya sangat menghiris perasaan, kerana ia tidak mencabar langsung minda ilham seorang pengkarya. Tiada cabaran bermaksudkan tidak hebat dan unik. Sindrom unik dan hebat ini, adalah merupakan bisikan suara saudara kembar pengkarya yang selalu berpidato dan menantikan penjelasan di dalam diri; *kenapa begini?, apa ni?, dah tiada idea lain ke, asyik ulang yang lama saja?* Keunikan adalah asas menghadirkan pesona atau keindahan yang pelik terhadap hasil seni. Temuramah dengan masyarakat ramai yang tidak berlatarbelakangkan ilmu seni sebagai kerjaya menguatkan lagi hipotesis keperluan ciri-ciri keunikan sebagai asas yang dikehendaki di dalam persembahan.

Hasil borang kaji selidik yang menggunakan teknik "*contingency question*" melalui jawapan "*ya*" dan "*tidak*" dan "*complex contingency question*" melalui cara jawapan, "*Jika Ya, sila nyatakan sebabnya*", telah mendapati bilangan pendapat sejumlah 94% mengatakan bahawa ciri-ciri yang diperlukan di dalam setiap penciptaan hasil seni hendaklah mempunyai *keunikan* dan *beridentiti*, memiliki sesuatu *garapan yang lain dari kebiasaan* dan juga *dinamik*. Ketiga-tiga perkara menjadi teras keinginan penonton yang juga bertindak sebagai pelanggan bagi menentukan kejayaan persembahan. Melalui ketiga-tiga perkara tadi, juga mengariskan bahawa kegiatan seni tidaklah memadai dengan hanya memaparkan keindahan dan kehalusan, melihat perkara yang sama, dan ditahap kebiasaan. Seperti yang biasa dilihat setiap kali menonton persembahan.⁶⁸ Manakala melalui borang kaji selidik mengenai pendapat dari golongan pengkarya (yang menggunakan teknik format soalan yang sama seperti borang kaji selidik orang ramai) pula, yang juga menekankan tentang *input-input* bagi mencapai *output-output* yang diinginkan oleh masyarakat ramai (penonton). Antara perkara-perkara yang telah diselidiki ialah melalui ciri-ciri pegangan yang perlu ada pada seseorang pengkarya, unsur "*keunikan*" dan "*lain daripada yang lain*" dan keperluan untuk mencapai sebuah "*penciptaan yang baik*". Di mana ketiga-tiga perkara tadi merupakan konsep asas yang selalu bermain di dalam minda ilham seorang pengkarya. Melalui kaji selidik kedua ini, peratusan besar berjumlah 95% menunjukkan setiap pengkarya perlu

⁶⁷ Penulis menggunakan bahasa perbualan untuk menggambarkan tahap emosi dalam proses pengembangan dan pentafsiran ilham.

⁶⁸ Kaji selidik telah dilakukan terhadap kumpulan orang ramai yang selalu menonton persembahan pentas.

mempunyai prinsip tersendiri dan tidak hanya mengikut pendapat atau cara orang lain; unsur *keunikan* pula menjadi kemestian bagi setiap kerja-kerja kreatif yang ulung; dan bagi setiap penghasilan seni yang unik memerlukan ilmu, pengalaman seni dan bakat. Ayob Ibrahim, komposer muzik tanahair yang memenangi anugerah-anugerah dalam filem terbaik dua tahun berturut-turut di Festival Filem Malaysia ke 18 tahun 2005 dan 19 tahun 2006 melalui filem "Paloh" dan "Qaisy dan Laila", *Best Original Score* dan *Theme Song* untuk filem "Qaisy dan Laila" pada Festival Filem Asia Pasifik ke 50 tahun 2005, menyatakan pendapat beliau dalam temubual bersamanya, iaitu, "perkara khusus dalam penciptaan amat memerlukan ilmu, pengalaman seni dan yang paling utama ialah bakat. Hanya dengan ilmu dan pengalaman seni tanpa bakat tidak menjamin mutu penciptaan, begitu juga sebaliknya jika ada bakat tanpa ilmu tidak akan dapat hasilkan ciptaan yang tulen. Bakat yang besar dengan gandingan ilmu dan pengalaman akan menjanjikan suatu ciptaan tulen yang semulajadi, unik dan berprinsip."

Kajiselidik melalui pendapat dari golongan pengkarya menunjukkan bahawa setiap pengkarya memerlukan pegangan prinsip yang tersendiri, kerana melalui pegangan ini akan berupaya menghasilkan ketulenan dalam setiap produk seni yang dicipta. Perkara ini juga dapat diungkapkan bahawa penonton sentiasa menginginkan kelainan pada setiap persembahan, walaupun seperti contoh produksi teater dengan naskah yang sama, setiap pengarah pasti mempunyai tafsiran, penilaian dan fokus penggarapan yang berlainan. Kelainan merupakan kunci utama dalam setiap penghasilan, lebih-lebih lagi dalam dunia pasca-moden yang selalu memberi ruang kepada penggiat seni untuk menyatakan siapa dirinya melalui hasil ciptaan seni. Bercirikan kelainan akan selalu menimbulkan keunikan dan menampakkan "kepunyaan hasil ciptaan" secara mutlak. Ciri-ciri seperti ini telah melahirkan tokoh-tokoh besar melalui penciptaan ulung masing-masing; seperti Allahyarham Tan Sri P. Ramlee, M. Nasir, Dato' Nordin Hassan, Dato' Ahmad Nawab, dan Dato' Ibrahim Hussain dan mungkin lagi beberapa tokoh pencipta seni yang tak teringat oleh penulis. Bilangan tokoh-tokoh pencipta ulung ini yang sanga kecil jumlahnya jika dibandingkan dengan anjakan masa lebih kurang 50 tahun kebelakang memberikan maklumat dan petanda betapa sukarnya mencipta sesuatu karya yang diterima dan diperakui oleh masyarakat. Doris Humphrey seorang koreografer terkenal di Amerika Syarikat mengatakan pendapatnya mengenai keunikan pencipta seni persembahan:

"It is truism that the performing arts are much richer in interpreters than in creators; the proportion is probably a hundred to one or more. Good composers, playwrights and choreographers are so obviously in the minority Knowing what these are might save a good deal of grief, not only for long suffering dancers, but for the public, the management and the choreographer himself." (Humphrey: 1977, m.s 20).

Beliau juga turut menekankan tentang kelainan yang harus dimiliki oleh setiap pengkarya kiranya ingin mencapaikan keunikan dalam karyanya, iaitu:

"Honesty is the prime essential here. He must ask himself, 'what do I believe in, what do I want to say?' He must have a high resistance to novelty for its own sake and courage to depart from the trends of the day if necessary. To compose for himself, he must put a stethoscope to his own heart, and listen to those

mysterious inner voices which are the guide to originality.”
(1977, m.s 21)

Dunia penciptaan merupakan satu ruang yang sangat misteri, di mana setiap pengkarya akan mempunyai resepnya yang tersendiri. Satu kebebasan yang sangat mutlak dimiliki oleh seseorang yang memilih untuk dijadikan sebuah karier. Walaubagaimanapun, huraian ringkas mengenai pendapat orang awam, para pengkarya dan sarjana telah memberikan sedikit garis panduan mengenai perkara-perkara yang selalu diperkatakan tentang manusia yang sememangnya bersifat makhluk pencipta. Di mana usaha-usaha mencipta terus dilakukan oleh manusia semenjak awal kejadian lagi sehingga sekarang, manusia terus mencipta, mengubah dan mencetuskan sesuatu kepada yang lebih terkini. Ilmu yang dapat dceduk dari perbincangan-perbincangan di atas merangkumi kepada keupayaan yang perlu difahami dan ada pada seseorang pengkarya dalam menghasilkan karya-karya yang mempunyai fleksibiliti tersendiri. Hipotesis ringkas mengenai perkara-perkara umum dalam merealisasikan ilham ke pentas boleh digariskan seperti berikut:

Pertama; ramai orang mengatakan bakat istimewa (*artistic genius*) adalah semulajadi yang tidak boleh diajar, tetapi, sungguhpun begitu, ilmu tentang keperluan asas kesenian terhadap sesuatu kraf-kraf seni boleh dipelajari. Seperti sesi pembelajaran yang terdapat di institusi-institusi kesenian, samada secara formal ataupun tidak formal.

Kedua; penciptaan merupakan tuntutan terhadap kepakaran dalam proses mencipta sesuatu yang baru dan segar, menilai dengan tepat, dan mempunyai pandangan minda kreatif yang terlahir dari dalam diri –ianya seperti mempunyai bayangan ilham yang tercantum membentuk suatu kefahaman yang dapat diluahkan.

Ketiga; Hasil pengalaman yang dialami dalam kehidupan boleh diumpamakan sebagai guru yang mendidik selok-belok tentang ilmu yang dicenderungi. Mempelajari setiap kelainan dan di masa yang sama memperbaikinya. Melalui pendedahan dan pengalaman juga, seseorang itu akan mendalami bidangnya, memperolehi dan mengetahui sesuatu ilmu itu tanpa boleh menerangkan apakah ia sesuatu itu, atau bagaimana mengetahuinya, tetapi amat pasti dengan kebenaran rasa seni itu –menyukai rasa buah durian, mengetahui bagaimana rasanya kerana seseorang itu telah mengalami dan merasainya. Pengalaman merupakan kunci yang membuka pintu-pintu kreatif satu persatu, secara sedar atau tidak sedar.

Secara ringkasnya, hipotesis dari ketiga-tiga perkara di atas berkisarkan kepada bakat, ilmu dan pengalaman. Mudah tapi rumit, tetapi tidak juga mustahil. Berbekalkan kepada huraian perbincangan mengenai pergerakan rasa ilham yang digaul bersama ilmu dan pendedahan pengalaman, penulis meneruskan dengan perbincangan terhadap proses kerja kreatif untuk produksi Teater Fizikal Tunku Kudin. Di mana proses-proses yang terlibat boleh di pecahkan kepada empat bahagian, iaitu bermula dari konsep keseluruhan, pengarah, elemen teaterikal dan persembahan.

KONSEP KESELURUHAN

Konsep keseluruhan merupakan falsafah kreatif bagi teater ini, adalah bertitik tolak pada teras perlambangan yang ujud di dalam garis sempadan pemikiran masyarakat Melayu, atau juga seperti yang sering diistilahkan sebagai berakarkan budaya Melayu. Mengapa berakarkan budaya Melayu, adalah kerana masyarakat Melayu mempunyai budaya yang dimiliki sejak dari dahulunya yang dikatakan amat peka dan sensitif dengan tatacara kehidupan bermasyarakat yang beretikakan lemah-lembut dan beradab-sopan yang tinggi. Perasaan dan jiwa yang lembut membuatkan struktur tatacara kehidupan terbentuk bagi memenuhi tuntutan nilai masyarakat dengan peradaban dan keharmonian yang tinggi. Mengenakan konsep berakarkan budaya ini sebenarnya memang mencabar kreativiti, kerana tahap penciptaan baru di dalam ruang yang bercirikan sensitiviti budaya amat kurang dilakukan, tetapi hanyalah secara mengulangi kegiatan-kegiatan "seni" secara turun-temurun. Ini berikutan akibat, ramai para pengkarya mengakui bahawa kesenian Melayu tidak begitu kompleks, iaitu dengan kata lain mudah dan tak perlu ketekunan yang tinggi. Uwei Haji Shaari⁶⁹ seorang pengarah filem dan teater, mengklasifikasikan kesenian orang Melayu tidak terperinci jika dibandingkan dengan kesenian budaya lain seperti Indonesia dan Thailand. Beliau juga menekankan berikutan dari ketidak-sungguhan dan ketidak-tegunan dalam menghasilkan kerja-kerja seni. Secara kasarnya, penulis terpengaruh untuk mengiakan kenyataan ini, tetapi adalah lebih penting mengamalkan keterbukaan dengan mengenalpasti cara-cara memperkembangkan mutu dan potensi hasil seni. Barangkali, seseorang itu perlu menilai secara menyeluruh dan mengambil segala *duduk perkara* sebelum melabelkan atau mengklaskan sesuatu jenama. Secara kritisnya, beliau tidak menyentuh soal falsafah untuk hidup dalam budaya Melayu yang mengamalkan Agama Islam. Di mana *kesederhanaan*⁷⁰ merupakan nilai yang diangkat tinggi dalam kehidupan budaya Melayu. Begitu juga dapat dilihat dengan jelas dalam kesenian Melayu yang sering mengamalkan motif-motif seni yang mudah diikuti oleh semua orang. Manakala perbezaan antara indah dan tidak, adalah melalui bakat serta ketekunan menimba ilmu khazanah yang ujud dalam diri dan menjadi pakar dalam dunia kemahirannya. Berkonsepkan masyarakat yang mendidik ahli masyarakatnya, telah meletakkan kesatuan jatidiri sebagai falsafah untuk hidup dalam sistem yang dikenali sebagai budaya Melayu.

Konsep kesederhanaan di dalam kehidupan budaya ini juga melanda di dalam kegiatan kesenian. Sebutan orang-orang tua yang berpengalaman dalam kegiatan kesenian selalu berpesan agar setiap perkara janganlah terlebih dan terkurang; seperti juga makan, jangan terlalu lapar dan jangan juga terlalu kenyang, akibatnya mudarat. Amatlah ternyata sebagai bukti bila melihat kesemua kegiatan seni persembahan di alam Melayu yang ekspresinya amat dikawal agar tampak sederhana. Dari itu, saya melihat konsep "kesederhanaan" menyerupai dengan apa yang dimaksudkan oleh pengkarya barat tentang "*simplicity*". Lynne dan Tarin mengungkapkan maksud yang sama mengenai "kesederhanaan", tetapi dari sudut pengertian seni persembahan yang mengistilahkan "*kesederhanaan*" itu sebagai

⁶⁹ Perbincangan dengan beliau di masa sesi latihan produksi Wangi Jadi Saksi, pada 5 Julai 2006.

⁷⁰ Kesederhanaan lebih membawa maksud kepada tidak kurang atau terlebih. Kiranya dicontohkan kepada perangai seseorang, mestilah tidak terlalu pemalu dan tidaklah juga riuh rendah suaranya.

"simplicity", iaitu, "*It is from such simplicity that one can build a complexity that has integrity, clarity and purpose.*"⁷¹

Sememangnya diakui pelbagai cabaran akan perlu ditempuhi oleh pengarah apabila mengongkong daya kreativiti dengan sempadan-semipadan yang tidak boleh dilanggar. Budaya Melayu, dalam seni pergerakan, amatlah rumit kerana ia menyentuh soal nilai, adab sopan dan perasaan masyarakat pendukung. Persoalan kesederhanaan ini amat nyata dalam budaya Melayu, dan perkara ini perlulah difahami terlebih dahulu oleh pengkarya semasa-masanya sebelum melakukan sebarang penggarapan kerja-kerja kreatifnya. Ini kerana, dari bermulanya kefahaman tentang sesuatu perkara itu akan disusuli dengan proses tindakan selanjutnya, iaitu memperdagangkan nilai-nilai yang mencakupi sensitiviti masyarakat kepada hasil penciptaan seni persembahan pentas. Salahnya kefahaman para pengkarya tentang nilai dalam budaya, maka salahlah hasilnya. Bukti sejarah telah menunjukkan dengan terang bagaimana senitari Melayu yang bertukar rupa dari kegiatan murni yang melambangkan kehidupan budaya sebenar yang seiring dengan agama telah bertukar corak kepada kegiatan senitari yang dikehendaki oleh peniaga-peniaga yang ingin mendapatkan keuntungan.⁷² Keadaan ini dapat dilihat seperti berikut:

- i. Peniaga Panggung Bangsawan, mengubah sifat tari Melayu agar seiring dengan gaya pementasan baru;
- ii. Peniaga-peniaga di taman-taman hiburan (*urban entertainment parks*), yang menggunakan senitari Melayu (yang disesuaikan seperti tarian sosial orang barat) untuk tujuan memakmurkan penari-penari pentas joget dengan mengenakan tiket kepada pelanggan-pelanggan yang ingin menari bersama-sama –kebanyakan penari-penari ini berpengalaman kerana telah mendapat perubahan dan pendedahan terhadap gaya tari semasa bergiat dipentas Bangsawan melalui slot "extra-turn";
- iii. Peniaga-peniaga filem, yang mengamalkan gaya muzikal cara orang Hindi telah membuka peluang dan ruang untuk penari-penari yang sememang telah mendapat pendedahan yang mencukupi di pentas Bangsawan dan pentas Joget untuk mencipta nama di layar perak. Akhirnya kesan yang paling drastik dan memberi perubahan secara besar-besaran terhadap gaya tari dan juga perspektif masyarakat tentang senitari Melayu telah berubah sama sekali apabila filem-filem ini ditayangkan diceruk-ceruk kampung dan ditonton oleh semua rakyat.

Berdasarkan contoh-contoh di atas, jika disingkap kembali mengenai kepentingan konsep kesederhanaan dalam budaya telah mencetuskan kesenian tari berdasarkan pemikiran-pemikiran golongan cerdik pandai dalam institusi masyarakat lalu yang amat mengambil kira akan kesejahteraan hidup bersama pada ruang masa tatkala itu. Merupakan konsep pemikiran yang ditapis dan dihitung bergenerasi usianya, dan sudah tentu amat setanding dengan ertikata pemikiran intelek pada masa kini yang belum menjangkau usia 50 tahun melalui anjakan kemodenan akibat

⁷¹ Lynne Anne Blom, dan L. Tarin Chaplin, *The Intimate Act of Choreography* (London: Dance Books, 1982), m.s 14

⁷² Rujuk lanjut, Mohd Anis Md Nor, Zapin: *Folk Dance of the Malay World* (Singapore: Oxford University Press, 1993) ms 35 – 45, dan untuk rujukan lebih terperinci sila lihat, Tan Sooi Beng, *Bangsawan: A Social and Stulistic History of Popular Malay Opera* (Penang: The Asian Centre, 1997)

penjajahan. Kepentingan kefahaman mengenai sensitiviti budaya juga amat penting dalam proses penentuan konsep keseluruhan, kerana ia akan membuka ruangan kreatif yang menakjubkan dalam sesuatu penciptaan. Antara ciri-ciri berkonsepkan "kesederhanaan" yang dimaksudkan diberi perhatian adalah seperti berikut:

1. Tradisi seni pergerakan budaya Melayu tidak banyak meninggalkan perbendaharaan-perbendaharaan gerak yang boleh digolongkan di dalam senarai gerakan-gerakan beraksi tinggi dan berdinamik sekiranya digandingkan mengikut kefahaman tuntutan kesan artistik dan dramatik secara universal. Ini berikutan seni gerak tari Melayu lebih tergolong di dalam kegiatan kesenian yang melambangkan simbol dan tatacara yang betul mengikut amalan budaya, dan, tidak ditarikan bagi melambangkan pergerakan emosi dalaman yang berkehendakkan bermacam-macam rasa untuk dikongsi dan berhubung.
2. Budaya Melayu juga dipenuhi dengan bahasa-bahasa perlambangan baik dalam bahasa lisan dan persuratan, mahupun bahasa isyarat. Seperti contoh pantun, kias, peribahasa, gurindam dan syair selalu dipergunakan di dalam majlis-majlis formal, dari majlis-majlis kenamaan sehinggalah ke majlis perkahwinan. Ini tidaklah bermakna, masyarakat Melayu menyukai percakapan yang berbelit-belit, tetapi ia lebih menandakan ketinggian penghayatan kehidupan berseni (yang diwarisi dari pencipta manusia iaitu Tuhan yang maha seni-Nya) selain daripada kesopanan dan menghormati tetamu. Dari sudut fungsi yang lain dapat dilihat bahawa seni berbahasa yang dimiliki oleh budaya Melayu lebih mengutamakan berfikir dahulu sebelum mengatakan sesuatu, seperti pepatah terkenal "terlajak perahu boleh diundur, terlajak kata membawa padah".
3. Begitu juga dengan bahasa isyarat, budaya Melayu amat mementingkan kaedah perhubungan sebegini. Sebelum berhubung secara lisan, manusia berhubung melalui bahasa isyarat (*body language*). Oleh itu, penekanan mengenai susuncara bagaimana yang dikatakan berkeperibadian tinggi di warisi oleh setiap warga anggota masyarakatnya; dari segi pergerakan seperti bergerak, berjalan, duduk, berdiri dan sebagainya sehinggalah kepada pakaian dan perhiasan rupa diri. Begitulah juga ditekan terhadap perkara-perkara dalam tuntutan kehidupan yang lain seperti senibina, senirupa, senilukis, seniukir sehinggalah kepada seni persembahan.

Penekanan ber-sederhana bagaikan menjadi *falsafah untuk hidup* dalam budaya, sangat jelas kelihatan dalam gaya Melayu. Bagi menangani halangan ini, kerja-kerja kreatif perlu mengambil halangan-halangan sempadan ini dan menjadikan ianya sebagai potensi dalam membentuk gaya persembahan tanpa mengubah dan mencemari nilai sejagat ini yang merupakan sejarah dan darah perjuangan. Perubahan hanyalah pada tahap pengembangan dan penambahan ruang rasa melalui bentuk asal. Mengenalpasti halangan-halangan dan potensi-potensi (melalui kaedah penyelesaian masalah), maka tugas-tugas kreatif seterusnya berubah kepada proses "*berangan-angan*" yang perlu dilalui oleh pengarah dengan kumpulan kreatifnya. Melalui angan-angan juga, pengkarya mampu melihat melalui *mata seninya* yang mula mentafsir, menilai dan menyusun segala maklumat dan teks yang ada sejajar dengan sasaran pengarahannya, elemen teaterikal dan persembahan.

PENGARAHAN

Pengarahannya produksi ini menumpukan gaya persembahan kepada *genre* teater fizikal. Mengapa teater fizikal yang dipilih, mempunyai beberapa sebab utama yang sangat berkait rapat dengan keperibadian produksi dan juga pengarah. Pertama, bersempena dengan Persidangan Antarabangsa Kesenian di Akademi Pengajian Melayu yang menumpukan fokus tema persidangan kepada “Simbolisme dan Kerohanian”, maka produksi ini amat mementingkan pegangan tema yang sama. *Simbol* dan *rohani* amatlah bertepatan dengan perhubungan yang berhubung secara fizikal, atau dengan kata lain menggunakan deria-deria rasa di seluruh anggota tubuh bagi memahami akan sesuatu ungkapan makna yang ingin dimaksudkan. Seperti contoh bila deria mata melihat cahaya panahan petir, maka sudah diketahui bunyi guruh akan menyusul, dan, juga menandakan hujan akan turun sebentar nanti. Begitu juga dengan unsur-unsur kerohanian yang selalunya dilambangi melalui bentuk-bentuk fizikal (bentuk manusia ataupun benda) untuk memahami alam yang tidak dapat diungkapkan oleh kata-kata dengan tepat. Kedua, teater fizikal merupakan bidang seni yang diminati oleh pengarah⁷³, dan juga bidang ini merupakan bidang yang membenarkan segala ide untuk di kembangkan tanpa sempadan atau batasan. Walaupun sebenarnya, kesemua teater itu adalah fizikal. Perkara yang diminati, ialah kebebasan yang dimiliki oleh pengkarya tanpa dimomok oleh kaedah-kaedah rigid, dan teater fizikal juga mengamalkan “*tiada teori*” sebagai “*teori*” dalam hukum pengkaryaan. Seperti ungkapan Callery tentang teater fizikal, iaitu:

“At its simplest, physical-theatre is theatre where the primary means of creation occurs through the body rather than through the mind. In other words, the somatic impulse is privileged over the cerebral in the making process. This is true whether the product is an original devised piece or an interpretation of a scripted text. This does not mean that the intellectual demands of the idea or script are jettisoned”. (Callery, 2001: ms 4)

Walaupun secara langsungnya menampilkan konsep “*anything goes*” dalam aliran ini, cabaran utama untuk seseorang pengkarya itu ialah bagaimana untuk melahirkan sebuah produksi yang bagus dan mencapai matlamat –walau dengan aliran dan *genre* apa sekalipun. Kebebasan mutlak yang terdapat di dalam sifat aliran ini membenarkan daya kreativiti diperkembangkan tanpa sekatan dan halangan, selagi seseorang pengkarya itu boleh menghadirkan penciptaan yang sangat unik. Walaupun begitu, kebebasan itu tadi perlu disesuaikan dengan nilai etika dan estetika yang dipegang oleh masyarakat ramai yang juga bertindak sebagai batasan sempadan yang menentukan mutu dan kayu pengukur. Dengan menggunakan kekuatan fizikal seperti pergerakan tubuh badan pelakon sebagai bahasa lakonan, pengkaryaan akan menjadi sangat anjal dan mudah dilentur mengikut kemahuan dan matlamat pengarah.

Apa yang dimaksudkan di atas dan juga dari awal perbincangan lagi, segala sesuatu yang difikirkan atau hendak diilhamkan ke dalam kerja kreatif, mestilah mempunyai sebab musabab yang kukuh dan pelbagai guna (boleh digunakan sebagai elemen seni yang “*multi-purpose*”). Kiranya tidak, baikkah disingkirkan saja ide itu. Kepelbagaian fungsi dan kegunaan dalam kerja kreatif akan sangat membantu jika

⁷³ Adalah sangat bagus berkecimpung dan mengembangkan sesuatu penciptaan yang betul-betul kita fahami dan minati, kerana setiap penciptaan itu akan terkandung jiwa raga seorang pengkarya.

dibandingkan sesuatu elemen itu hanya berdiri sendiri tanpa menjadi kepentingan – walaupun hanya sehelai kain yang disangkut dibahu, perlu dijadikannya sebab dan motif yang membawa pesan pengarah dan lakonan.

Mengenakan *genre* sebegini dalam konsep keseluruhan, produksi ini amat memerlukan pemain-pemain yang fleksibel, iaitu tari dan lakon menjadi bahasa lakonan dan habit (sifat pertama). Bonus kiranya boleh juga bernyanyi. Kemahiran dalam seni gerak membolehkan bahasa fizikal menjadi penghubung kepada bahasa-bahasa persembahan yang lain – seperti bahasa muzik, busana, set dan props, selain bahasa pertuturan. Bahasa fizikal atau bahasa tubuh menjadi keutamaan dalam teater sebegini yang mana isyarat dan simbol menjadi kemestian dan kekuatan yang harus digunakan. Apatah lagi kekuatan bahasa fizikal sememangnya amat digunakan oleh semua makhluk yang hidup; seperti yang dibuktikan oleh Albert Mehrabian yang merupakan seorang pengkaji ilmu yang berkaitan bahasa tubuh merumuskan peratusan penggunaan bahasa tubuh sangat luas di gunakan berbanding bahasa lisan, iaitu:

*".....the total impact of a message is about 7 percent verbal (words only) and 38 percent vocal (including tone of voice, inflection and other sounds) and 55 percent non-verbal. the verbal component of a face-to-face conversation is less than 35 percent and that over 65 percent of communication is done non-verbally."*⁷⁴

Bagi membolehkan perjalanan setiap pelakon yang telah dipilih berdasarkan kepentingan-kepentingan seperti yang diperbincangkan tadi, menjadi tanggungjawab pengarah untuk mencari ahli kumpulan kreatif lain yang sangat diperlukan dalam teater sebegini. Banyak jabatan yang perlu dilibatkan, seperti pengarah artistik, komposer muzik, koreografer, pereka set, pereka tatacahaya, pereka multimedia dan video (khusus bagi produksi teater fizikal Tunku Kudin), pereka busana, dan pengurus pentas. Sebab ditekankan oleh penulis mengenai produksi ini yang berlainan dengan produksi teater yang lain, adalah kerana teater fizikal Tunku Kudin ini menggunakan kesan perlambangan dan makna mesej secara maksima. Begitu juga dengan gaya skrip dirancang untuk memenuhi keperluan teater fizikal. Maka itu, ahli-ahli kreatif yang lain harus mempunyai pengetahuan dan halatuju yang jelas, kiranya tidak, maka akan terjadilah elemen-elemen yang *tempel-tempelan* dan tidak mempunyai kekuatan untuk berdiri dengan sendiri. Menjadi tugas pengarah untuk mentafsir dan menyusun hasil kraf-kraf yang dihasilkan oleh kesemua ahli-ahli kreatif secara kolektif agar ianya selaras dan berkesinambungan mencetus titik puncak yang di daki.

Melibatkan banyak jabatan di dalam sesebuah produksi amat memerlukan kos belanja yang besar, lebih-lebih lagi bagi produksi di Malaysia, yang rata-ratanya masih ramai pengurus-pengurus kesenian, pentadbir dan juga para pengkaji atau ahli-ahli keilmuan juga tidak memahami mengenai permasalahan yang dihadapi oleh pengkarya yang sentiasa ingin menerbitkan sebuah produksi yang segar dan berkualiti. Produksi teater merupakan kerja-kerja secara kolektif, semakin kompleks sesebuah persembahan itu semakin bertambahlah bilangan ahli-ahli kreatifnya. Seperti produksi teater fizikal Tunku Kudin ini, kekurangan kos belanja amat

⁷⁴ Mehrabian A., dalam Allan Pease, *Body Language: How to Read Others' thoughts by their gestures* (Victoria: Harper Collins, 2003), m.s 6.

dirasakan, kerana produksi hanya mampu meletakkan jumlah angka kos belanja⁷⁵ yang munasabah sahaja agar supaya dapat diterima dan dipentaskan. Seseorang mungkin akan mengatakan, “*mujurlah dapat juga, kalau tak! Macamana? Simpan sajalah ide itu*”. Petikan itu tadi membayangkan perasaan-perasaan pengkarya di Malaysia yang terpaksa menerima kenyataan termasuklah penulis. Sekali lagi penulis mengambil petikan kata-kata Uwei Haji Shaari yang mengatakan kekesalannya terhadap, “... sikap pengurus-pengurus kesenian tanahair yang selalu menganggap bahawa setiap projek yang diberikan kepada pengkarya adalah untuk membantu pengkarya-pengkarya terus hidup.” Satu perspektif yang sangat tidak sihat untuk pembangunan kesenian tanahair. Persoalannya mengapa tidak membudayakan pemikiran yang bermatlamatkan setiap projek yang diberikan adalah untuk menambah dan menaikkan mutu persembahan teater tanahair agar lebih maju ke hadapan, atau juga, untuk menggalakkan lebih ramai masyarakat seni yang mahu berkarya. Kita perlu berubah, tukar cara berfikir agar sentiasa positif dan sentiasa merangsangkan minda untuk membina dan mencipta sejarah yang dibanggakan bersama-sama.

Berbalik kepada halangan-halangan yang selalu dihadapi dalam proses kerja pengarahan, perkara yang paling utama sering menjadi cabaran ialah mengenai peruntukan kewangan yang diperolehi. Orang seni memang terkenal dengan *angan-angan* untuk membuat *bermacam-macam*, tetapi pada kenyataan sebenarnya memerlukan *angan-angan* yang praktis, harus ada jumlah hitungan. Untuk mengurangkan kos bayaran bagi mengupah tenaga-tenaga kreatif, maka pengarah teater fizikal ini telah bertindak dan melakukan kerja-kerja artistik, “scenography” dan koreografi, disamping pengarahan. Ketiga-tiga bidang ini merupakan bidang yang tersendiri dan juga memerlukan terapi serta disiplin yang berbeza antara satunya.⁷⁶ Tidak digalakkan, kiranya sesebuah produksi itu mampu mendapatkan perkhidmatan profesional, dan, sepatutnya juga bagi menjamin sesebuah produksi bergerak dengan selesa (tanpa tekanan yang negatif) perlulah mendapatkan ahli-ahli kreatif yang berbeza agar perkongsian ide akan bercambah (menjadi keutamaan paling tinggi dalam setiap produksi), dan bebanan kerja dapat dikurangkan agar setiap ahli dapat lebih menumpukan perhatian dalam kerja-kerja perincian kreatif untuk jabatan masing-masing.

Antara lain yang ditekankan di dalam pengarahan teater ini, ialah seperti berikut:

1. Gaya lakonan yang mengutamakan bahasa isyarat, simbol, gerak silat, gerak tari, dan stailisasi (penggayaan) yang berakarkan elemen-elemen tradisional yang digarapkan melalui pandangan dan penilaian dari corak sudut mata *orang moden*. Moden yang dimaksudkan oleh penulis ialah mengenai masyarakat sekarang yang lebih terbuka dengan sesuatu yang baru dan berpengalaman dalam menonton teater. Pengarah juga mempunyai pendapat yang masyarakat ramai khususnya penggemar teater, sudah mempunyai pemikiran yang *universal* dan sering mengharapkan pembangunan dan pembaharuan yang positif serta sejajar dengan nilai tuntutan budaya dan agama.

⁷⁵ Jumlah peruntukan keseluruhan untuk produksi teater fizikal Tunku Kudin ialah sebanyak RM 50,000, iaitu seperti yang dilihat di rakaman VCD yang dipentaskan di Universiti Malaya. Jumlah tenaga produksi adalah seramai 48 orang kesemuanya.

⁷⁶ Pengarah teater ini juga mempunyai kelayakan dan pengalaman dalam ketiga-tiga bidang ini yang diperolehi secara pembelajaran formal dan pendedahan melalui penglibatan dalam pelbagai siri produksi di dalam dan luar Negara.

2. Mengenengahkan kaedah-kaedah lakonan dramatik dan tidak "*stereotyped*". Tujuan mencapai rasa dramatisasi memerlukan ilmu-ilmu dramatik, satu ilmu yang menegaskan garis panduan untuk memastikan penonton terus mengikuti, mengalami dan merasai gambaran yang ditonton tanpa dapat mengagak apa akan terjadi selepas itu sehinggalah ke akhir persembahan. Sentiasa memberi kejutan-kejutan baru dalam setiap plot (teater ini dirancang tanpa babak) yang berubah-ubah melalui bentuk penglihatan dan rasa perasaan.
3. Mengenengahkan gaya dan struktur pemikiran dalam budaya Melayu melalui perlambangan-perlambangan yang dijadikan sebagai kesatuan persembahan hasil kerja kreatif, seperti yang dibincangkan di awal penulisan. Bagi mendapatkan kefahaman yang lebih jelas sila rujuk kepada VCD Produksi Tunku Kudin.
4. Memastikan penonton melihat sesuatu perkara dari sudut yang lain dari kebiasaan. Kebiasaan merupakan perkara yang sangat subjektif. Sememangnya makna yang sama dapat diucapkan dari susunan dialog melalui skrip, tetapi selalunya susunan ayat dan kata-kata tidak boleh menggambarkan pergerakan emosi dan tekanan yang berubah-ubah dialami oleh pelakon setiap saat dan ketika. Kehidupan perasaan yang dimaksudkan menjadi kekuatan arahan menonton di sudut yang lain dari kebiasaan. Seperti contoh, mengutarakan ekspresi yang bergelodak di dalaman tubuh pelakon, dan, bukan dengan hanya memaparkan kesan luaran yang sering mementingkan gambaran-gambaran yang besar-besar, tetapi lebih menumpukan kepada pembentukan merasai pergolakan dan tekanan yang sentiasa aktif di mata penonton yang menilai pula berdasarkan nilai-nilai yang ujud di dalam budaya masyarakatnya. Atau dengan contoh yang lebih mudah lagi, iaitu antara perbezaan *melihat* visual sebuah kereta dari jauh yang hanya mampu melihat bentuk dari sudut luaran, dengan, melihat visual sebuah kereta dari dalam. Boleh menyentuh, duduk, baring, memandu dan sebagainya. Melalui pengalaman *merasai*-kannya.
5. Tiada kepentingan teori, tetapi lebih mementingkan bagaimana rasa estetik mengalir hingga ke penghujung cerita. Tidak mementingkan teori bukanlah bermakna aliran ini bersifat "*egotist*"; tetapi, lebih membenarkan ruang kebebasan untuk pengarah agar tidak terikat dan mempercayai bahawa sesungguhnya masih banyak lagi cara untuk melahirkan penciptaan yang agung. Iaitu, seperti fungsi institusi-institusi ilmu yang sentiasa membenarkan perkembangan, pembinaan dan penghasilan ilmu baru setiap ketika. Seperti kehidupan yang selalu menantikan dan mengharapakan pembaharuan untuk terus hidup. Perubahan untuk sempurna.

Melalui sifat pengarah yang dipegang seperti perkara-perkara di atas tadi, penghasilan kekuatan persembahan akan terjadi setelah diserasikan dengan pelbagai elemen teaterikal. Keserasian yang boleh diumpamakan sebagai satu nyawa.

ELEMEN TEATERIKAL

Setelah kerja penggarapan telah mengasarkan titik puncaknya, perkara seterusnya yang perlu dilakukan bagi mencapai kesempurnaan produksi ialah dengan melepaskan kehidupan setiap watak untuk hidup di dalam ruang teaterikal. Hatta itu, produksi Tunku Kudin ini, mengambil setiap elemen-elemen seni persembahan (dari

kraf kreatif di setiap jabatan) untuk bertindak dan berfungsi sebagai bahasa persembahan bagi tujuan perhubungan antara rasa pelakon dengan wataknya, dan lontaran lakonan dengan penonton. Gerak, dialog, ruang, set, cahaya, bunyi, layar multimedia, busana dan props semuanya mempunyai tugas yang tersendiri dan berfungsi sebagai bahasa persembahan. Bahasa persembahan ini dapat dilihat kesannya melalui susunan penataan secara keseluruhan yang boleh bercantum antara satunya, dan juga boleh berdiri sendiri. Setelah bahasa persembahan dapat dikesan oleh mata dan rasa penonton, penonton akan dapat membezakan setiap bentuk yang berbeza tanpa keliru dan terganggu dengan tafsiran-tafsiran.

Melalui ketentuan yang ingin dicapai oleh pengarah, seperti produksi ini yang meletakkan kekuatan terhadap bahasa persembahan melalui perlambangan pada setiap jabatan kreatif yang terlibat, kesemua ahli-ahli dalam kumpulan kreatif perlu menyokong dan mendapatkan "kesatuan dalam penciptaan". Ibarat bercakap dengan bahasa yang sama. Kesatuan menghasilkan ciptaan akan memberikan efek-efek yang dapat di baca secara tersirat dan tersurat oleh mata penonton.⁷⁷ Kefahaman yang terbina ini telah menghasilkan bentuk kreatif seperti berikut:

1. Koreografi. Seperti yang dibincangkan mengenai elemen kekuatan dalam teater fizikal ialah melalui bahasa pergerakan samada bermeter ataupun tidak. Koreografi amat memainkan peranan dalam mencari gaya dan bahasa persembahan yang tepat. Kerja-kerja koreografi terpecah kepada dua bahagian, iaitu gaya gerak lakonan stailisasi dan koreografi terhadap seni pergerakan yang menyerupai dengan maksud senitari –tetapi lebih menumpukan kepada gerakan-gerakan yang memberi makna dan berkaitan dengan plot atau frasa lakonan, dan bukanlah sekadar gerak-gerak tari bagi tujuan perhiasan. Gerak lakon stailisasi melalui pengkhususan koreografi tidaklah ditentukan secara bermeter (menghitung bilangan), tetapi lebih kepada tekstur dan perlambangan, pembinaan cara pergerakan abstrak, permainan ruang dengan tubuh, permainan tubuh dengan set dan props dan juga merangkumi pergerakan-pergerakan yang beraksi tinggi. Manakala koreografi yang melibatkan pergerakan yang bermeter⁷⁸, adalah melalui gerakan silat dan juga pergerakan oleh "chorus" yang bertindak sebagai pembayang kepada alam misteri dan abstrak. Koreografi pergerakan bermeter ini juga melibatkan gerakan-gerakan gaya baru yang bermotifkan kepada motif gerak di alam Melayu, seperti kedudukan dan permainan tangan dan sendi-sendi mengikut *fesyen Asia*. *Fesyen Asia* yang dimaksudkan, ialah kerana persamaan terhadap penggunaan punca gerakan orang-orang Asia yang sering menggunakan sendi pergelangan sebagai kekuatan gerak, iaitu seperti di pergelangan tangan, kaki, siku, lutut, pinggul dan bahu; lebih mengamalkan motif lekukan di tangan dan kaki sebagai gaya garisan tubuh badan; dan juga akhirnya ialah kepada sikap gerakan orang Asia yang lebih ke bumi daripada ke langit (terapung-apung di udara). Cuma yang membezakan antara gerakan orang Melayu dengan negara lain, ialah gerakan dalam budaya Melayu lebih "introvert", tidak begitu melepaskan pergerakan dan bentuk tubuh badan, lembut serta halus dan amat mirip dengan sifat gerakan harian tetapi lebih digaya-gayakan

⁷⁷ Rujukan lanjut sila lihat, Mohd Effendi Samsuddin, "Penggunaan unsur tari dalam Kerja Berteater: Satu Kaedah Alternatif", dalam Jurnal Beringin, ASK, m.s 113.

⁷⁸ Gerakan bermeter dalam koreografi tidaklah bermaksud pengiraan dibuat berterusan, tetapi banyak perubahan gerak dibuat melalui "cue" dari orang yang paling hadapan. Masih lagi mengamalkan gerakan Improvisasi yang berkehendakkan pergerakan yang bertindak dalam ruang yang spontan, walaupun ada ketentuan bilangan pada setiap frasa gerak.

dan dipanjangkan setiap gerakan mengikut rentak tubuh. Dengan kata lain, gerakan yang berperasa tradisi yang diadunkan dengan unsur aksi dramatik, agar tampak perkaitan motif dan motivasi di ruang lakon.

2. Rekabentuk Set dan Props. Penghasilan dengan mengambil tema "perjalanan" iaitu mengisahkan perjalanan antara jasad dan rohani, iaitu simbol tersirat yang mengatakan kepada penonton secara abstrak mengenai keadaan Tunku Kudin yang berdarah raja berada di ruang yang sangat kontra, iaitu ruang yang sangat semulajadi yang tidak melambangkan darjat atau kemewahan, tetapi milik semua. Perlambangan kontra yang membawa kepada motif mengapa seorang kerabat di raja dengan pakaian Istana berada di dalam ruang yang sangat "membumi" (tiada unsur-unsur status) dan aktif⁷⁹, memberi kesan dan dorongan kepada penonton untuk mengetahui selanjutnya tanpa sebarang tafsiran. Membuka ruang abstrak yang "hidup" dalam imiginasi penonton. Paparan (*establishment*) kehidupan ruang yang dimaksudkan, ialah satu ruang yang berupaya membuatkan penonton sendiri yang mengisi segala kelengkapan set yang lain di dalam imiginasinya sendiri, dan pelakon-pelakon akan bebas mengatakan ruang itu mengikut latar ruangan wataknya.
3. Penggubahan Muzik dan Efek Bunyi. Elemen muzik dan efek bunyi ini, dihasilkan apabila perbincangan demi perbincangan dengan penggubah muzik. Berkonsepkan perlambangan fizikal sebagai bahasa persembahan, garapan muzik dan efek bunyi memainkan tiga peranan iaitu, sebagai bahasa perantaraan yang mengatakan sesuatu (yang dikehendaki oleh pengarah bagi tujuan isyarat kepada penonton), medium yang menghantar perasaan pelakon, dan juga sebagai medium yang mengisi ruang lakon. Oleh kerana, rekaan set, props dan busana menggunakan tekstur dan warna alamiah, maka muzik dan efek juga menggunakan bunyi-bunyian yang lebih "baku" dan tidak menggunakan bunyi-bunyian elektronik dan *synthesizer*. Mendapatkan asas bunyi-bunyian secara bentuk muzik atau efek, maka "kesatuan dan keselarasan" akan bergabung dan menyokong konsep keseluruhan produksi.
4. Rekabentuk Busana. Melalui kesatuan yang sama, perlambangan bahasa ditumpukan melalui bentuk dan warna busana setiap watak. Kecuali Tunku Kudin, kesemua watak mengenakan warna busana (kuning susu) yang sama dan selari dengan warna set. Watak utama iaitu Tunku Kudin mempunyai warna (merah hati) yang kontra, iaitu dengan ertikata lain watak ini menjadi tumpuan yang tidak akan terlepas pandang oleh penonton. Holt menegaskan kenyataannya mengenai kesan khas yang wujud melalui busana, iaitu:

"... As soon as the actor appear, even before they speak, the audience will have gleaned a great deal of information. They can see by the shape and colour of the costume whether a character is to be welcomed or feared. The whole image is composed of signs that they will react to both consciously and unconsciously. These signals

⁷⁹ Rekaan melalui kaedah tidak seimbang bagi mendapatkan impak melalui momentum yang bergerak dalam perasaan, seperti contoh melihat besi terlebur akibat kepanasan.

convey a clear idea of the character's personality." (1993: ms. 7)

Busana untuk watak-watak yang lain adalah dikenakan jenis busana yang berwarna sama, bertujuan memberi isyarat kepada penonton untuk menumpukan punca lakonan adalah disebabkan pergolakan yang terjadi di dalam jiwa watak utama, dan ianya juga bertujuan supaya penonton tidak perlu berfikir dan mentafsir selain daripada bertumpu kepada motif gerak dan tekanan yang dilontarkan. Dengan keupayaan memerangkap perhatian penonton, pengarah lakonan selanjutnya akan bertindak untuk terjun ke dasar perasaan yang lebih dalam dan bermain-main dengan perasaan penonton. Terjadinya ruangan ini adalah kerana penonton sudah mula melihat dan membaca bahasa perantaraan yang dipaparkan dengan mudah tanpa perlu disedari, dan penumpuan penonton akan terus terdorong kepada perasaannya dan tidak di fikirannya.

5. *Make-up*. Selain busana dan penataan cahaya, tatarias dan efek di muka pelakon adalah merupakan elemen penting di dalam *scenographic* sesebuah produksi teater. Penggunaan kesan hias di muka (*make-up*), seperti produksi teater fizikal ini memerlukan teknik tatarias berbentuk *picture-frame theatre*. Untuk teknik tatahias sebegini, amat memerlukan kaedah hias muka yang tebal, kerana penonton melihat dari suatu jarak. Holt juga menekankan teknik menghias muka seperti berikut:

" If your theatre is extremely large you will obviously consider using make-up to boost the features of the actors so that they can be seen at the back of the upper balcony. Extra lining and shadowing may do this job. Never over do it.it is a mistake to destroy the reality of the performance" (2001: 114)

Petikan di atas menegaskan kepentingan tatarias dan penggunaan dengan cara yang betul. Begitu juga dengan produksi ini yang menggunakan gaya tatarias muka yang menunjukkan perbezaan antara ruang realiti dan ruang misteri. Sekali lagi bahasa perlambangan di ketengahkan menjadi bahasa persembahan.

6. *Penataan Cahaya*. Elemen yang penting selain persembahan pelakon, muzik dan multimedia dalam produksi ini ialah penataan cahaya. Elemen ini merupakan jabatan yang kompleks dan amat perlu diberi perhatian secara sungguh-sungguh oleh kumpulan teaterikal. Ini kerana kesemua elemen yang disebut tadi merupakan realiti persembahan yang ditonton secara terus-menerus (*live performance*). Tanpa persembahan tidak wujudnya realiti jabatan lain. Penataan cahaya memainkan tugasnya ketika persembahan, dalam pemberian isyarat tindakan (*cue*), bahasa perlambangan, ruang, rasa dan fungsi. Gagalnya penataan cahaya, maka peratusan besar produksi telah gagal, kerana cahaya merupakan tulang belakang sewaktu persembahan. Penataan cahaya juga merupakan proses kedua terberat selepas kerja-kerja kreatif di studio. Oleh itu, pengarah dan pengurus pentas memerlukan perhubungan yang saling berkait dengan penata cahaya. Perkara utama yang dibuat ialah:

- i. Keselamatan semua tenaga produksi, dengan mengambil kira bagaimana dan di mana segala lampu-lampu itu ditempatkan, serta bagaimana sistem aturan kabel-kabel elektrik.
- ii. Jenis-jenis lampu yang digunakan. Seperti pada produksi ini hanya mampu mendapatkan lampu-lampu yang mudah dan rendah kos penyewaannya. Antara lampu yang digunakan ialah 20 Fresnel spotlight (2KW) dan 28 Parcan (1KW) sahaja. Agak mencukupi bagi teater ini yang dipentaskan di dalam dewan yang tidak begitu besar.
- iii. Mengetahui kemudahan bekalan kuasa di tempat persembahan, kerana bagi bekalan kuasa seperti di atas sahaja, kemudahan tempat bekalan kuasa elektrik adalah sebanyak 415V/100 Amp. Tanpa kemudahan mengikut spesifikasi ini sistem penataan cahaya ini tidak dapat berfungsi.
- iv. Skrip teknikal lampu, yang mencatat plot dan blocking pelakon, set dan efek khas. Skrip teknikal lampu diperlukan untuk kepastian pencahayaan efektif. Kerana kepentingan efek lampu sebagai bahasa persembahan, terdapat pencahayaan perlu mengatakan sesuatu ketika dan saat itu. Sekiranya "cue" lampu lambat atau tak dinyalakan ia akan menghilangkan persoalan isu, atau motivasi, atau juga sejarah ruang itu, dan, juga akan menghilangkan maksud, keterangan dan motivasi frasa lakonan. Oleh itu, teknik pencahayaan memerlukan skrip yang lengkap, dan bukanlah hanya agak-agak.

Berdasarkan kemampuan bilangan lampu, kerja perekaan pencahayaan merupakan tugas yang mencabar, kerana tanpa memiliki lampu yang berteknologi tinggi seperti *Cyber Lights* dan *Moving Lanterns*, teknik pencahayaan (melalui sistem pra-program) yang berpelbagaian yang boleh menghadirkan berbagai efek tidak akan dapat dilakukan. Begitu juga dengan sistem mengawal cahaya, produksi ini juga hanya mampu menggunakan *Manual Switchboard: Dimmers*. Sistem yang berfungsi dengan pengawalan secara manual dan tidak melalui *switchboard* yang boleh diprogramkan secara automatik seperti yang dimiliki dari *Complex Manual Switchboard* ataupun *Computer Switchboard*. Walaubagaimanapun dengan kegigihan kumpulan teaterikal telah mendapatkan teknik rekaan pencahayaan yang sekadar cukup baik dan berfungsi semasa persembahan berlangsung.

7. Multimedia. Penggunaan sistem multimedia di dalam produksi ini merupakan elemen yang bertujuan sebagai bahasa persembahan untuk penonton, dan bukan untuk pelakon. Penggunaan teknik layar melambangkan gambaran yang terlintas dalam ingatan Tunku Kudin. Merujuk kepada VCD produksi, teater ini dimulakan dengan imejan *mata* dan *mulut* Tunku Kudin. Paparan (*establishment*) awal, melalui pancaran dari dua projektor LCD yang memancarkan ke skrin yang tidak berkedudukan dan bersaiz normal. Kedudukan sebegini ialah supaya dapat menghadirkan efek kewujudan ruang kerohanian yang penuh misteri. Ia sengaja diletakkan oleh pengarah di tempat, bentuk dan saiz yang tidak seimbang bagi membuka ruang lakon yang abstrak sebagai gaya bahasa yang perlu difahami oleh penonton –memberi isyarat kepada penonton untuk bersedia berhubungan dengan bahasa yang ditetapkan tanpa pilihan.

Begitu juga, konsep multimedia ini adalah tergolong dalam konsep bayang-bayang yang juga hadir dalam fikiran watak utama, iaitu, selain memainkan imej dari projektor, pelakon-pelakon pembantu akan sentiasa menampilkan imej bayang-bayangnya di kelir sebelum memasuki ruang lakon. Konsep ini juga telah dirancang dengan gaya skrip yang dibuat dengan tidak melalui aturan secara episodik, tetapi lebih kepada gambaran ingatan yang dilalui oleh Tunku Kudin sebelum ia mati. Oleh itu jalan cerita ini mempunyai jalur aliran cerita yang tidak berturutan mengikut masa dan ruang, tetapi wujud melalui keutamaan peristiwa dan konflik yang melanda dalam ingatan Tunku Kudin (tidak mengikut turutan masa, tetapi lebih kepada isu-isu besar yang timbul). Penggunaan yang berkonsepkan pancaran video dan bayang-bayang di kelir yang berkali-kali ini, menjadikan konsep tayangan ini berdiri sebagai elemen seni dalam produksi, dan bukanlah sebagai elemen perhiasan dan tempel-tempelan.

Melalui ketujuh-tujuh elemen teaterikal yang dibincangkan di atas, dengan kata lain ianya terdiri daripada tujuh jabatan kumpulan kreatif yang seratus peratus kerjanya adalah menyiapkan bahan persembahan untuk dipentaskan. Melalui matlamat penerbit dengan angan-angan ilham pengarah, maka persembahan dapat direalisasikan hingga ke hari persembahan. Persembahan adalah bermaksud melakukan segala yang telah dirancang sebelum ini, di pertontonkan di hadapan khalayak penonton. Bermulanya dari hari persembahan, maka tamatlah kerja-kerja kreatif bagi seorang pengarah, kerana tugas perlaksanaan seterusnya dilakukan oleh pengurus pentas yang bertindak sebagai nakhoda pelayaran. Pengarah hanya membuat catatan tentang perjalanan persembahan, selain menikmati keindahan yang dibina semenjak tiga bulan sebelumnya.

PERSEMBAHAN

Sememangnya, tiada suatu perkataanpun yang dapat dibentuk dan diucapkan dengan tepat bagi menerangkan betapa nikmat dan indahnya menonton hasil persembahan yang dibina semenjak hari pertama. Satu pengalaman rasa yang hanya dapat dikongsi dan difahami oleh pengkarya ataupun pengarah-pengarah yang melaluinya, dan, juga merupakan pengalaman yang tidak dapat dijual-beli –melebihi dari nilai wang ringgit. Begitu juga dengan terhasilnya esei ini, yang turut mengambil catatan-catatan yang dibuat semasa persembahan berlangsung. Hasil dari rasa pengalaman yang dimaksudkan adalah disebabkan penyatuan dari semua tenaga produksi yang terdiri dari pelbagai tingkat kepakaran dan kepandaian. Teater ialah kerja kreatif secara berkumpulan dan bukanlah hasil kerja-kerja dan bakat seorang individu.

Pengetahuan sesuatu teknik, skil atau peralatan merupakan separuh daripada keperluan keseluruhan kerja produksi. Separuh lagi merupakan sikap dan kebolehan untuk berkerja dan memahami antara satu sama lain dalam pasukan. Tanpa sikap dan kebolehan ini, kesemua pengetahuan dan kepakaran adalah sia-sia. Hakikatnya, kerja berkumpulan adalah merupakan sebuah drama yang berdiri sendiri, dan kerana itu, melibatkan diri dalam sesebuah produksi teater adalah merupakan satu anugerah dalam hidup seseorang insan seni.

Bagi seorang pengarah, melepaskan kesemua ilham dan ciptaan ke atas pelakon, membenarkan kesemua pemain seni (pelakon) bebas di dalam ruang realiti seorang pelakon, dan, seperti mengatakan “segala-galanya kini adalah milik kamu dan penonton”; “jayakanlah seperti yang dikehendaki oleh seorang artis seni persembahan”. Semasa persembahan berlangsung, pengarah sedar dengan hakikat hubungan dan interaksi yang berlaku antara pelakon dan penonton, iaitu, suatu ruang

yang menghubungkan realiti watak dan perasaan penonton. Kehadiran rasa yang istimewa antara kedua-dua pihak ini merupakan asas penting yang perlu terjadi semasa persembahan. Rasa perhubungan ini tidak boleh hadir sendiri tanpa pembinaan estetik melalui penciptaan oleh tenaga kreatif dan dijelmakan oleh pelakon-pelakon. Sebagai seorang pengarah, menerapkan kepercayaan di dalam jiwa pelakon, di dalam bakat dan kebolehan setiap pelakon sangat dapat membantu melahirkan hasil yang dikehendaki, menghidupkan ilham ciptaan dan merealisasikan kewujudan produksi ini.

Persembahan yang bagus adalah disebabkan latihan dijalankan dengan bagus. Antara keutamaannya ialah apabila pengarah sentiasa perlu mengamalkan sifat menganalisa prestasi pelakon dan meneroka ke pelbagai aspek lakonan dengan pelakon. Corak kerja sebegini akan memberi satu persekitaran kerja yang positif, satu disiplin yang perlu dilakukan untuk membolehkan pelakon-pelakon dan tenaga-tenaga kreatif memahami serta berupaya berbincang sesama sendiri, melontarkan pendapat dan rasa. Hasil dari perbincangan demi perbincangan, pemahaman terbina bersama pembinaan mutu lakonan. Melalui kerja-kerja penganalisaan dan penerokaan yang dilakukan semasa latihan akan menyebabkan ruang lakon semasa persembahan mula berubah, mengambil bentuk tertentu dan akhirnya akan berdiri dengan sendiri; hadir dalam kewujudan yang mempunyai kelainan, melontar satu ekspresi artistik, satu hasil seni. Tatkala persembahan lakonan dan pelakon bergabung erat, kehidupan watak mula terbentuk dan diterima dalam imiginasi penonton. Memastikan perkara sebegini terjadi merupakan satu tugas yang susah, dan sememangnya ternyata bahawa tiada jalan pilihan yang lain lagi melainkan dengan tindakan menyatukan pelakon dengan lakonannya –pelakon merupakan medium seni dalam persembahan teater seperti juga sebuah violin yang merupakan medium dalam penghasilan seni muzik.

Apabila bermulanya hari persembahan, maka tamatlah kerja-kerja seorang pengarah. Satu realiti yang di alami oleh pengarah yang harus membenarkan kerja-kerja kreatif seterusnya di pikul oleh pelakon dan tenaga persembahan yang lain yang diketuai oleh pengurus pentas. Pengarah akan sentiasa menggunakan pengalaman yang dilalui oleh kerdipan mata dan keluh resah penonton selama menonton, dengan membuat catatan kreatif. Sememangnya, mengambil input dari penonton adalah merupakan sebahagian daripada kerja penting dalam produksi seni persembahan. Pengarah tidak akan menduga telah mempelajari banyak perkara secara sadar dan tidak tentang perhubungan penonton dengan persembahan yang dicipta. Kesemua ini akan berlaku dalam setiap masa kala persembahan berlangsung secara terus menerus. Maklumat-maklumat yang dikumpul semasa persembahan akan menajamkan minda seni seorang pengarah dalam karya-karya pada masa hadapan.

PENUTUP

Penulisan ini tidak memerlukan tesis atau kepada selalu yang disebut *contribution to the body of knowledge* sebagai kesimpulan esei, kerana hasilnya diberikan melalui produksi persembahan yang dipentaskan. Sebuah tesis yang ditujukan kepada masyarakat penonton untuk dijadikan contoh dan isu dalam perbincangan, mengkritik dan mengembangkan ide-ide baru. Melibatkan diri dalam sesebuah produksi kreatif seperti teater fizikal Tunku Kudin ini umpama mendapatkan satu lagi ijazah, ini adalah kerana keseluruhan proses dari ilham ke pentas melibatkan keadaan pembelajaran yang amat bersepadu dalam jangkawaktu yang disasarkan. Seperti yang dikatakan sebelum ini bahawa persiapan kerja-kerja kreatif bagi produksi ini adalah selama tiga bulan sahaja, tetapi bagi tugas-tugas seperti pengarahan dan artistik akan difikir dan diuji setiap saat, setiap hari, dua

puluh empat jam. Tanggungjawab yang dipikul ke sana dan ke mari. Segala pengalaman tanggungjawab, perasaan, pemikiran, perbincangan, penganalisan, pembentangan, ujian di studio, sesi latihan dan akhirnya pada hari persembahan adalah merupakan satu fakulti lengkap yang setiap satunya mempunyai pengkhususan modul pembelajaran yang tersendiri, dan di hari persembahan merupakan ujian akhir yang melibatkan penonton yang terdiri daripada tetamu kenamaan, pengkritik teater, penggiat seni, wartawan, penggemar teater dan kawan taulan yang berperanan sebagai pemeriksa dalaman dan pemeriksa luaran.

Penulisan esei ini ditulis dengan mengambil gaya penulisan "pasca-modern" dan menulis dengan cara begini, akan membolehkan pembaca dapat memahami dua bahasa, iaitu bahasa tersurat seperti yang ditulis dan juga bahasa tersirat yang dapat dibaca disebalik susunan ayat yang membincangkan tentang tenaga dan ilham yang dialami dan dilalui dalam pengkaryaan Teater Fizikal Tunku Kudin.

"Semua tenaga produksi "stand-by", ASM bagi laporan keadaan di atas pentas...", "pelakon ready", "chorus ready", "lights ready", "music ready", "multimedia ready", "MULA CUE DARI SAYA" "lampu dewan dims", "lampu cue 1 dinaikkan".
"Go music, go multimedia, go actors....."

Rujukan Video

Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya. Rakaman VCD Produksi Teater Fizikal Tunku Kudin, 2004, di Dewan Angsana, APM, Universiti Malaya, Kuala Lumpur.

Rujukan

- Callery, D., 2001. *Through The Body: A Practical Guide to Physical Theatre*, New York: Routledge.
- Fraser, N., 1999. *A Phaidon Theatre Manual: Lighting and Sound*, London: Phaidon
- Humphrey, D., 1977. *The Art Of Making Dances*, New York: Grove Press Inc.
- Holt, M., 2001. *A Phaldon Theatre Manual: Costume and Make-Up*, London: Phaidon.
- Mohd Anis Md Nor, 1993. *Zapin: Folk Dance of the Malay World*, Singapore: Oxford University Press.
- Mohd Effindi Samsuddin, "Penggunaan Unsur Tari Dalam Kerja Berteater: Satu Kaedah Alternatif", dalam Jurnal Beringin, Akademi Seni Kebangsaan, Kuala Lumpur, I, (2005)
- Pease A., 2003. *Body Language: How to Read Others' thoughts by their gestures*, Victoria: Harper Collins